

JOSE MARTI Y LOS PINTORES IMPRESIONISTAS

Magdalena Torbizco Dacosta

En su fructífera y brillante labor como periodista José Martí dedicó amplio espacio a la crítica literaria y a la artística, y, dentro de esta última, a la pintura, género en el que demostró, además de sus conocimientos de la técnica y el lenguaje de las formas, excepcionales virtudes para desentrañar la esencia social del arte de su tiempo.

Como sabemos, en materia de arte, Martí tuvo una formación esencialmente autodidacta estimulada por una exquisita sensibilidad y un tesonero afán de superación, y enrique-

cida por sus frecuentes visitas a talleres de pintores y museos de arte en España, Francia, México y en los Estados Unidos.

No obstante, si seguimos su trayectoria de casi veinte años como crítico de la especialidad, encontraremos que sus juicios al respecto se nos presentan como resultado lógico de la evolución y maduración de su pensamiento estético en armonía con el desarrollo de su pensamiento político y el sentido ético y humanista que acompañara su prédica y acción revolucionarias en todos los momentos de su vida.

Una comprensión más cabal de la significación del Maestro "como crítico revolucionario de las artes plásticas" (1) presupone un acercamiento inmediato y un análisis profundo de los textos dedicados al tema. Con ese propósito seleccionamos uno, que en nuestra opinión, sintetiza ejemplarmente las ideas que Martí, hasta el momento de su publicación, ha expresado con respecto al arte y que evidencia su calidad de crítico sui géneris. Me refiero a su singular crónica *Nueva exhibición de los pintores impresionistas*, publicada en el periódico *La Nación*, de Buenos Aires, el 17 de agosto de 1886.

Una primera reflexión en torno al texto de referencia podría llevarnos a afirmar que Martí logró captar la esencia del impresionismo tanto en sus aspectos conceptuales como en los específicamente formales. Analicemos algunas de sus ideas.

Los impresionistas venido al arte en una época sin altares, ni tienen fe en lo que no ven, ni padecen el dolor de haberla perdido. (2)

Recordemos que esa "época sin alturas" es la misma que a Martí le tocó vivir y conocer desde diversas latitudes del planeta.

En el prólogo al *Poema del Niágara*, de Juan A. Pérez Bonalde de 1882 nos diría:

En todos está hirviendo la sangre nueva. Aunque se despedacen las entrañas, en su rincón más callado están airadas y hambrientas la Intranquilidad, la Inseguridad, la Vaga Esperanza, la Visión Secreta.

Y en el mismo párrafo:

¡Qué golpeo en el cerebro! ¡qué susto en el pecho!
¡qué demandar lo que no viene! ¡qué no saber lo que se desea!
qué sentir a la par deleite y náusea en el espíritu, náusea del día que muere, deleite del alba!
(3)

Esos son los síntomas que padece la sociedad francesa hacia la segunda mitad del siglo XIX como expresión de una época histórica convulsa, signada por el predominio y triunfo de la ideología burguesa al fragor de una cruenta lucha de clases que alcanzó su clímax en los dramáticos acontecimientos de la Comuna de París en 1871, hecho que si bien significó la respuesta más revolucionaria de los sectores progresistas y del pueblo francés, devino derrota aplastante cuya secuela se hizo sentir en todas las esferas de la superestructura social y, muy especialmente, en el arte y la literatura: "El trauma de esa derrota influirá duramente en muchos intelectuales... La inconformidad... se hace más aguda, las grietas subterráneas asoman a la superficie, El fenómeno se vuelve general, la ruptura de la unidad revolucionaria del siglo XIX es un hecho cumplido: (4) Así calificaría este momento Mario de Micheli en su estudio sobre las vanguardias artísticas del siglo XX pero muchos años después de que nuestro héroe nacional publicara el prólogo citado o se refiera a los que "ni tienen fe en lo que no ven, ni padecen el dolor de haberla perdido".

José Martí, hombre de su tiempo, revolucionario consciente de su misión histórica, previsor por excelencia, no estuvo ajeno a esta realidad como no lo estuvo a ninguna otra en su patria,

en su América o en el norte revuelto y brutal. En su extensa y magnífica obra encontraremos abundantes referencias a sus relaciones con el país galo, su historia y su cultura. Consulta obligada han de ser dos textos sumamente esclarecedores; *Martí y Francia*, de Alejo Carpentier (5) y *José Martí y la Revolución Francesa*, de Paul Estrada. (6) Una lectura detallada de ambos nos permitirá comprender hasta dónde penetró la agudísima mirada del Maestro la sociedad francesa del siglo XIX, acción que se expresa en sus juicios sobre la pintura impresionista sólo por referirnos al tema que nos ocupa.

El Impresionismo fue el último de los movimientos artístico-literarios que surgieron a lo largo del siglo XIX y que significó, como el Romanticismo y el Naturalismo, una respuesta crítica contra los postulados estéticos de la Academia en un momento histórico concreto que va perfilando, además de la crisis de la unidad revolucionaria del siglo de su unidad estilística.

En la pintura francesa esta tendencia comienza a manifestarse en la década del 60; se oficializa en 1874 a raíz de la primera exposición colectiva que organizan los pintores adeptos a la nueva técnica; alcanza su plenitud hacia 1877 e inicia su declive en 1883 cuando surge una nueva orientación —neo-impresionista— encabezada por Paul Cezanne y sus seguidores. Durante toda su existencia fue objeto de una lacerante crítica por los círculos oficiales y de una reacción no siempre favorecedora por parte del público que asistía a sus exposiciones.

En relación con el impresionismo pictórico, la primera referencia martiana que se conoce aparece en la crónica publicada en *The Hour*, de Nueva York, el 21 de febrero de 1880, a propósito del pintor español Raimundo Madrazo:

(...) ha encontrado el secreto de la originalidad, no en las absurdas fantasías de la escuela impresionista

ni entre los discípulos del ultrarrealismo, ambos buscadores desesperados de críticas favorables. (7)

La frase no puede ser más elocuente. Cabe preguntarse cuánto conocía Martí del impresionismo para ofrecer un juicio semejante. Puede suponerse que en sus dos furtivas visitas a París en 1874 y 1879 buscó tiempo para visitar museos y galerías de arte. En 1874 fue un hecho cierto su paso por los museos parisinos una vez concluidos sus estudios en España. Ese mismo año el impresionismo se oficializaba, así mismo, como tendencia y estremecía a la prensa especializada y al público en general. En la segunda ocasión, Martí llega a París el 18 de diciembre de 1879 luego de su segunda deportación a España y su salida clandestina hacia tierras francesas. Allí permaneció poco tiempo, pues ya el 3 de enero arriba a Nueva York. Las posibilidades de que visitará nuevamente los museos o galerías y de que se informara sobre el estado de la producción artística francesa se reducían considerablemente. Por esta fecha, precisamente, el impresionismo se encontraba en pleno apogeo. Sin embargo, en los Estados Unidos y a poco más de un mes de su llegada, publica su crónica sobre Madrazo y nos habla con una seguridad casi improbable de "las absurdas fantasías de la escuela impresionista".

Todo el que conozca un poco del afán de superación y ansia indagadora del Maestro se inclinará a pensar que sí encontró ocasión para visitar los museos en su segunda estancia en París; que sí estuvo al tanto de la prensa francesa y de su crítica especializada, y que sí se mantuvo informado de las inquietudes de los sectores intelectuales. Pero todo el que conozca, además, su ética profesional, podrá afirmar que José Martí no pudo enjuiciar a los impresionistas si no conoció sus obras o tenía, al menos, abundante información sobre los mismos. Téngase en cuenta que las estancias de Martí en Francia coinciden con el momento en que el impresionismo pictórico, a favor o en contra, está en la mirilla de un amplio sector de la intelectualidad francesa que

advierte, no sin asombro, el advenimiento de una revolución técnica sin precedentes que se propone romper con el código imperante a lo largo de siglos y al que no escaparon, a pesar de sus aciertos, ni el romanticismo ni el naturalismo.

Corresponde, entonces, dilucidar el tono negativo de su crítica a los pintores impresionistas en la crónica sobre Madrazo.

En tal sentido debemos apuntar que la formación del gusto estético de Martí en la esfera de las artes plásticas se corresponde —y es lógico— con los gustos de su época de estudiante en que el arte predominante respondía a normas academicistas. Este era el arte que se difundía y enseñaba en las escuelas. Señalemos también, a manera de ejemplo, que a su paso por Zaragoza establece relaciones de amistad con el pintor Gonzalvo, quien mucho aportó a sus conocimientos técnicos de la pintura, pero todo ello dentro de lo convencional y preestablecido, como lo evidencia su propia obra. Otro tanto le ocurre en México con Manuel Acaranza donde, sin embargo, ya comienza a avizorar el porvenir de la pintura mexicana.

Un elemento que no debemos dejar de considerar es el rol jugado por la crítica oficial, la que, particularmente en Francia, arremetió contra los impresionistas hasta el fin de sus días. Martí no pudo, quizás, en un principio sustraerse a esta realidad que invadía periódicos y revistas y, por consiguiente, incidía en el público y por qué no, en sus propios juicios. Tuvieron que transcurrir seis años para el crítico audaz, por primera vez frente a más de trescientas obras, reconsiderara sus criterios y ofreciera entonces sí, una de las valoraciones más impresionantes y previsoras de un movimiento artístico cuyo fundamento teórico estaba aún por esclarecer y precisar.

En 1886 el tratante de cuadros Durán Ruel y otros colaboradores organizan una muestra de pinturas impresionistas en Nueva York. Martí, por aquellos días, seguía

con fervor los acontecimientos sociales del pueblo norteamericano que alcanzarían su punto álgido en los sucesos de Chicago: Poco antes en la colaboración del 2 de mayo para *La Nación* comenta las huelgas obreras y abre un espacio a la crítica de arte que tendría como punto de mira a los pintores impresionistas. “Por qué afean su santo amor a lo verdadero con el culto voluntario de lo violento o lo feo?” (8) nos dice en un tono que anuncia aceptaciones en el plano conceptual, no así en el formal donde continúa siendo desaprobatorio. Evidentemente su primera impresión ante aquella apoteosis de luz y color no fue favorable. Lo imaginamos, entonces, ampliando su información, siguiendo al detalle las opiniones de la crítica especializada, hurgando en las reacciones del público y asistiendo, una vez más, a la exposición “que se abrió de nuevo por demanda del público, atraído por la curiosidad que acá inspira lo osado y extravagante, o subyugado por el atrevimiento y el brillo de los nuevos pintores”. (9)

Es precisamente en la crónica del 2 de julio, publicada el 17 de agosto, donde Martí revela la esencia de la pintura impresionista. En un principio veíamos como ubicada a la nueva tendencia y a sus seguidores en un contexto social determinado que condiciona su obra, “época sin altares”, y la actitud de los artistas ante esa realidad, “ni tienen fe en lo que no ven, ni padecen el dolor de haberla perdido”. Volvamos al texto:

(...) acá están todos, naturalistas e impresionistas, padre e hijos...”

(...) vienen ¿quién no lo sabe? de los pintores naturalistas: de Courbet, bravo espíritu que ni en el arte ni en política entendió de más autoridad que la directa de la naturaleza; de Manet, que no quiso saber de mujeres de porcelana; de Corat, que puso en pintura, con vibraciones y misterios de liras, las voces veladas que pueblan el aire”.

De Velázquez y de Goya vienen todos... Velázquez creó de nuevo los hombres olvidados... Velázquez fue el naturalista: Goya fue el impresionista: Goya ha hecho con unas manchas rojas y parduzcas una Casa de Locos y un Juicio de la Inquisición que dan fríos mortales (...)

En pocas palabras José Martí resume los antecedentes e influencias más directas en los pintores impresionistas, y anticipa conceptos que sólo más tarde alcanzarán un fundamento teórico reconocido por la historia del arte. De la apreciación martiana se infiere, aunque no siempre de forma explícita, que los impresionistas heredarían de Courbet el gusto por la naturaleza limpia y fecunda, así como su realismo sincero y valiente; en Manet encontrarían a su precursor más cercano en cuanto al tratamiento de la luz y el color y en su evolución hacia un tipo de realismo poco convencional, que abandonaba progresivamente la volumetría de las formas para ofrecernos una visión totalmente nueva del hombre y del paisaje; Corot apostaría paisajes naturales, concebidos a plena luz y aire y desprovisto de las trilladas fórmulas de taller de los academicistas.

En las valoraciones martianas Velázquez y Goya ocupan un lugar preferencial. Velázquez plasmó en sus cuadros personajes populares con marcado papel protagónico. *Las hilanderas* y *Los borrachos* renacerían con una nueva óptica en las "mozuelas abrutadas" en "las madres rudas de pescadores", en "las coristas huesudas", en "los labriegos jibosos" y en "las viejecitas santas" de los pintores impresionistas. De Goya había dicho en sus Apuntes de 1879: "Aquí más que la forma sorprende el atrevimiento de haberla desdeñado". (10) y en otro momento, "(...) Al amor de las formas, opuso el desprecio de la forma". (11) Y es que supo descubrir en Goya las características de una técnica y un estilo que influiría, como lo hizo finalmente en los pintores modernos.

“El concepto de la luz —nos dice Félix Lizaso— es la clave que explica los criterios de Martí en sus juicios sobre arte”. (12) Sin embargo, estos criterios no se limitan al fenómeno puramente estético, sino que parten de una determinada concepción del mundo. En ese sentido, la concepción panteísta del Maestro presupone concebir y aceptar a la naturaleza como la expresión más acabada de la armonía universal. La luz martiana, agente vital que permite la visualidad del mundo en toda su objetividad, adquiere, a su vez, una marcada significación ética, en tanto nos regala la posibilidad de apreciar, en uno u otro sentido, los diferentes comportamientos del ser humano. En el texto que analizamos nos habla de “los hijos leales de la vida, que traen en sí el duende de la luz” y que lleva a los impresionistas “por irresistible simpatía con lo verdadero... a pintar con ternura fraternal y con brutal y soberano enojo, la miseria en que viven los humildes”.

En su apreciación de la estética de los impresionistas, Martí comprende que la luz se convierte en personaje protagónico de la nueva técnica pictórica como hoy nos lo afirma Amado Palenque en su estudio sobre Manet y el impresionismo: “Con el impresionismo la luz ha dejado de ser un agente plástico, conformador con la sombra, de elementos volumétricos”, ahora aspira a “captar lo inestable, la forma heraclitiana de existir de la materia”. (13) Años antes, Arnold Hauser, al establecer los puntos de contacto entre el naturalismo y el impresionismo decía que este último “desliga los elementos ópticos de la experiencia de los elementos conceptuales, y realza la visualidad en su autonomía”. (14) Sin embargo, muchos años atrás José Martí apuntaba que los impresionistas querían “copiar las cosas, no como son en sí por su constitución y se las ve en la mente, sino como en una hora transitoria las pone con efectos caprichosos la caricia de la luz”, y finaliza el párrafo estableciendo su posición como crítico: “Quieren pintar como el sol pinta y caen”.

En diversos momentos del texto, con un lenguaje rico en imágenes poéticas de extraordinaria originalidad, Martí enfatiza los rasgos fundamentales de la pintura impresionista. Ya vimos que sobre todo, quieren “pintar como el sol pinta” lo que equivale a subordinar toda representación a los efectos de la luz. Al final del texto, y a propósito de la impresión que le causara un cuadro de Renoir, completa su caracterización diciendo: “Pero de esos extravíos y fugas de color” (la disolución de las formas por la yuxtaposición de colores), “de ese uso convencional de los efectos transitorios de la naturaleza como si fueran permanentes” (la luz actuando sobre el objeto en un momento determinado), “de esa ausencia de sombras graduadas que hacen caer la perspectiva” (la renuncia al claroscuro y otros agentes plásticos tradicionales) “surge de los ojos, que salen de allí tristes como una enfermedad, la figura potente del remador de Renoir, en su cuadro atrevido “Remadores del Sena”.

Las divergencias del crítico con respecto a la nueva orientación de la pintura han sido fijadas; sin embargo, hay en los “lienzos locos de estos pintores nuevos” un afán de búsqueda y “un espíritu de humanidad ardiente y compasivo” que los diferencia de los pintores precedentes. Es justamente en esto en lo que Martí simpatiza con los impresionistas. Por eso los llama “pintores fuertes” y “pintores varones” porque no se conforman con la “repetición cómoda de las verdades descubiertas”; o lo que es lo mismo, se afanan en la búsqueda de la veracidad, de la originalidad de la propuesta artística y desarrollar su obra a partir de la realidad más natural.

Por eso, no pudo dejar de identificarse con los personajes de buena parte de los cuadros exhibidos, personajes del pueblo, “personajes olvidados” que para entonces ya alentaban el sentido de su lucha por el mejoramiento humano.

A manera de resume podemos constatar que en el contenido de la crónica objeto de nuestro estudio están presentes, entre

otros, tres elementos claves que demuestra la capacidad de José Martí para captar y revelar el fundamento ideológico del impresionismo. Ellos son:

1. La ubicación del movimiento en un contexto histórico social que condiciona la obra y la actitud de los artistas ante esa realidad.
2. La determinación de los antecedentes e influencias más cercanos que fijar, por un lado, el proceso de continuidad artística y, por otro, la ruptura casi definitiva con el código-pictórico establecido por la Academia.
3. La precisión de rasgos y características de una nueva técnica cuyo fundamento teórico encontraría una definición más completa en épocas posteriores.

La excepcionalidad del Maestro como crítico de pintura es un hecho irrefutable. A Carpentier debemos esta frase: "(...) Martí iba hacia la pintura con una seguridad de juicios, un conocimiento de las escuelas, una justeza de enfoque, digno de los más grandes críticos del arte del mundo..." (15)

NOTAS

1. Juan Adelaida de: *Martí como crítico revolucionario de las artes plásticas*, en Letras, Cultura en Cuba. Tomo 2, Ed. Pueblo y Revolución. C. Habana, 1989 p. 443.
2. Martí Pérez, José: *Nueva York y el arte. Nueva exhibición de los pintores impresionistas*. Obras completas. Editora Nacional de Cuba. 1965. Tomo XIX. p. 305.
3. Martí Pérez, José: *Prólogo al poema del Niágara* de J.A. Pérez Bonalde. O.C. Tomo 7. p.
4. Micheli, Mario de: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Colección Arte y Sociedad. Ed. Unión 1967. La Habana, Cuba, p. 13.
5. Carpentier, Alejo: *Martí y Francia*, en Letras, Cultura en Cuba. Tomo 2. Ed. Pueblo y Educación. C. Habana, 1989. p. 381.

6. Estrada, Paul: *José Martí y la Revolución Francesa*. Anuario del CEM. Nº 12. 1989. p. 175.
7. Martí Pérez, José: *Raimundo Madrazo*. O.C. tomo 15. p. 154.
8. _____: *Los trabajadores se apaciguan*. O.C. Tomo 10. p. 437.
9. _____: *Nueva York y el arte. Nueva exhibición de los pintores impresionistas*. O.C. Tomo 19. p. 303.
10. _____: *Goya. Notas*. O.C. Tomo 15. p. 132.
11. _____: O.C. Tomo 15, p. 133.
12. Lizaso, Félix: *Martí, crítico de arte*. Letras, Cultura en Cuba. Tomo 2. Ed. Pueblo y Educación. C. Habana. 1989 p. 284.
13. Palenque, Amado: *Edourd Manet y el impresionismo*. Ed. Arte y Literatura. C. Habana. 1988. p. 136.
14. Hauser, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*. Edición Revolucionaria. La Habana, 1966, p. 347.
15. Carpentier, Alejo: *Tres artículos en el centenario. Martí y los impresionistas*. En Letras, Cultura en Cuba, Tomo 2. Ed. Pueblo y Educación. C. Habana. 1989, p. 285.